Raumfindung Wunderkammer : ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert

Autor(en): **Bessler, Gabriele**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **99 (2012)**

Heft 12: **Wunderkammern = Des cabinets de curiosités = Chambers of marvels**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-349216

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Raumfindung Wunderkammer

Ein Weltmodell aus dem 16. Jahrhundert

Gabriele Bessler Weder Originale noch authentische Abbildungen, einzig Berichte sind von Wunderkammern erhalten. Aus Erzählungen und Inventaren kann man sich dennoch ein Bild davon machen, wie sich höfische Repräsentationsansprüche und ganze Weltvorstellungen in der Wunderkammer spiegelten. Die Zentralperspektive verlieh ihrer Wahrnehmung und Ordnung die strukturierende Kraft.

Es gibt sie nicht mehr, nirgendwo: original erhaltene Kunst- und Wunderkammern aus der frühen Neuzeit – weder bürgerlicher[1], patrizischer, noch fürstlicher Couleur. Es ist also unbekannt, wie diese Sammlungsinszenierungen im 16. und im frühen 17. Jahrhundert tatsächlich ausgesehen haben – was zweifellos die Aura des Geheimnisvollen bis heute steigert. Nur ganz wenige Augenzeugenberichte aus jener Zeit geben rudimentär Auskunft. Authentische bildliche Darstellungen – vor allem aus der Frühzeit – fehlen, aber einiges erschliesst sich dennoch: Wunderkammern sind aus der Bezugnahme des Menschen zum Raum und zu den Dingen hervorgegangen. Als Sammlungsorte für die unterschiedlichsten Dinge sind sie eigentlich nicht Vorläufer von Museen, sondern verkleinerte Abbilder des gesamten Makrokosmos und damit begehbare Modelle einer dreidimensionalen Vorstellungswelt.

Bei einem Besuch in der 1565 durch Herzog Albrecht V. von Bayern errichteten Wunderkammer in München hält der Augsburger Philipp Hainhofer, Handelsherr und selbst Sammler, seine Eindrücke 1611 in seinem Tagebuch fest: «Oberhalb des Marstalls ist die Kunstkammer, in die man durch doppelte Türen und über eine kleine Diele hineingeht. Oberhalb der inneren Tür hangen Portraits etlicher ‹Narren und Närrinnen›[2] […] [Im] Vorzimmer steht ein viereckiger, bemalter Tisch, der an vier Seiten aufgeht[3]. Darin sind viererlei Instrumente, die man alle spielen kann. An dem ‹gätter› [Spalier?] hängt ein ziemlich grosses, flach in Holz geschnitztes Paradies mit vielen schönen Tierchen.» In seiner Beschreibung folgt unmittelbar «eine gar grosse schiltkrotten» und «aine hydra mit 7. Köpfen, 2. Händen, 4. Füessen vnd 4. Schwänzen»[4], von denen Hainhofer glaubt, sie sei gefälscht, was nicht allen Besuchern klar gewesen sein dürfte.

De facto erstreckte sich die nicht mehr erhaltene Kammer über vier Säle, in denen auf und unter ungefähr sechzig kombinierten Schrank-Tischen, in Truhen und an den Wänden insgesamt etwa 6000 Objekte verteilt waren. Anhand eines zeitgenössischen Inventars – wie auch andernorts die einzige einigermassen verlässliche Hauptquelle – hat man versucht, deren Anordnung nachzuvollziehen, ohne freilich rekonstruieren zu können, wie die Dinge räumlich zueinander in Beziehung standen. Hier zumindest ein kleiner Ausschnitt[5] unmittelbar benachbarter Gegenstände: Korallenberge und missgebildete Kalbsköpfe und Tonstatuetten – Bücher, Landkarten, Grafiken von Abnormitäten, kuriose Missbildungen, Reliefs. Gipse, Eisenreliefs, Handstab – Zwei Glaskästen mit gedrechselten Holzaufbauten und Gamskrickeln – «Wasser vnd meergewächss» – jüdisches Kultgerät in Metall – Gipsmedaillons – Ein Auerochsenkopf, Gehörnmissbildungen – «Indianische» Gefässe und Textilien – «Indianische» Waffen, in Schubfächern Bleiabgüsse von Tieren, Bleiplaketten und Bleimedaillen – Fladerholzstücke wie Brot aussehend – Historische Kleidungsstücke, Elfenbeinsattel; in Schubfächern: Messing- und Bleigüsse – Bleigegossene Portraitmedaillons – Perlmutterkasten: mit unter anderem Gliedermännern und Gliederfrauen – Miniaturbildnisse von Fürsten, Päpsten und Kardinälen …

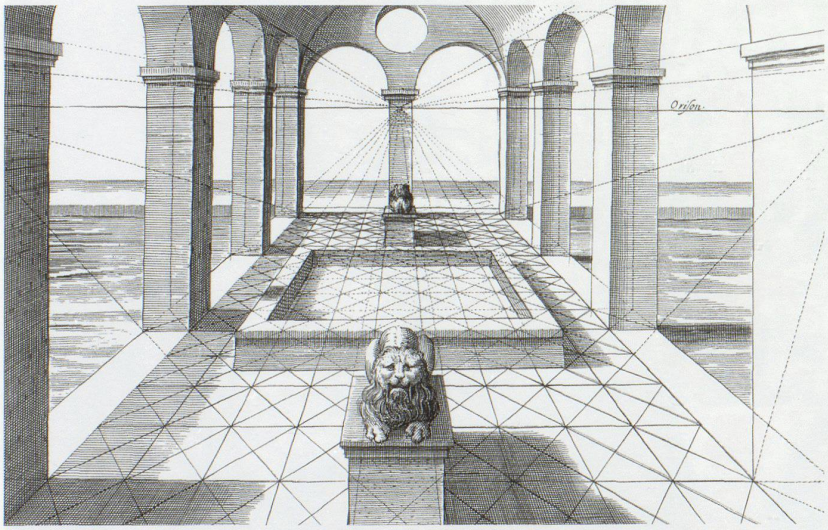
[1] Etwa die «Burgerbibliothek» in der Zürcher Wasserkirche mit einer Wunderkammer (1667–1779).
[2] Missgebildete Menschen.
[3] Eher also ein niedriger Schrank.
[4] Zitiert nach Christian Häutle: Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer, in: Zeitschrift des historischen Vereins Schwaben und Neuburg, 1881. Transkribiert von der Autorin.
[5] Gemäss dem Ficklerschen Inventar von 1598, vgl. Arthur MacGregor: Die besonderen Eigenschaften der «Kunstkammer», in: Andreas Grote, Macrocosmos in Microcosmo, Die Welt in der Stube, Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800, Opladen 1994.



Korallenkabinett, Schloss Ambras, 2. Hälfte 16. Jahrhundert. – Bild: Kunsthistorisches Museum Wien



Studiolo des Herzogs von Montefeltro in Gubbio mit intarsierten Perspektivdarstellungen. – Bild: Metropolitan Museum New York



Perspektive. Aus: Hans Vredeman de Vries, Opera Mathematica, 1614.

Ein ziemlich buntes Gemisch ohne sichtbare Ordnung also. Dass diese Dinge überhaupt so anschaulich und offenbar gleichwertig in einem Raum zusammenfanden, kam nicht von ungefähr. Die Zurschaustellung insbesondere von Exotica verdankte sich der zunehmend weltumspannenden Handels- und Herrschaftsbeziehungen der europäischen Fürstenhäuser, die es ebenso zu repräsentieren galt wie ein möglichst weit zurückreichender Familienstammbaum, anhand von Porträtgalerien sowie Porträtmünzen und -medaillen zur Schau gestellt wurde. Zu den herausragenden Beispielen des 16. Jahrhunderts gehörten die Sammlungsräume der Habsburger, Herzöge von Bayern, des Kurfürsten August von Sachsen oder der Landgrafen von Hessen-Kassel.

Sehapparat

Was bei den perspektivischen Intarsienbildern in den Vorläufern der Wunderkammern noch der Ordnung im Bild galt, entwickelte sich – parallel mit der Erfindung der Perspektive – gewissermassen von den Wandvertäfelungen in den Raum hinein. Darüber hinaus ist mit der symbolischen Positionierung von Objekten im Raum eine Welterklärung verbunden. Aber «entscheidend für die eigentliche Ausformung der Wunderkammer war die ‹Erfindung› der Zentralperspektive, denn mit ihr wurde die ordnende Struktur des Raumes wahrgenommen; mit ihrer Hilfe hat der Mensch gewissermassen seine irdische Verortung gefunden».[6]

Bis zu dem Zeitpunkt, als das perspektivische Sehen in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts Manifest wurde, kannte die auf der arabischen Sehtheorie fussende mittelalterliche Optik die «Perspectiva naturalis». Gegenstand von (Architektur-)Zeichnungen waren bis dahin vor allem Komponenten, die physikalische Besonderheiten einbezogen; so beispielsweise menschliche Sehvorgänge oder optische Phänomene, wie etwa die Lichtbrechung.

Dann aber erfuhr das Sehen mit der «Perspectiva artificialis» eine Erweiterung, mit der natürliche Wahrnehmungseindrücke zweidimensional nachvollzogen werden konnten. «Der Fensterbegriff der Neuzeit in seinem künstlerischen und philosophischen Sinn lässt sich [vom Konzept der Perspektive] als Modell der Wahrnehmung nicht trennen. Auch ein neuer Raum-

begriff gehört, gemeinsam mit der Entdeckung des Horizonts, zu dem Kontext, aus dem sie hervorgegangen ist», so der Kunsthistoriker Hans Belting, der die Quellen für unsere kulturell geprägten Seherfahrungen jüngst jenseits des europäischen Rahmens im arabischen Raum eruierte.[7]

Einer der ersten Raumtypen, der auf dieses Prinzip zurückgeht, ist ein Vorläufer der nordalpinen Wunderkammern: das Studiolo Oberitaliens. Wegweisend sind dabei die beiden Studioli des Herzogs Federico von Montefeltro mit seinen Residenzen Urbino und Gubbio aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.[8] Ihre intarsierten Wandpaneele mit Darstellungen von Innenräumen, Ausblicken und Gegenständen als Trompe-l'œil evozieren eine Erweiterung des dreidimensionalen Raums. Dabei steht das Studiolo vielleicht als Initialzündung für das Sammlungs- beziehungsweise Inszenierungsformat der späteren Kunst- und Wunderkammer. Motiviert von der Idee, eine sich weitende Welt modellhaft vorwegzunehmen, wurde mit nunmehr der realen Welt entnommenen Gegenständen ein Mikrokosmos abgesteckt. Der Raum dehnte sich nun nicht mehr nur illusionistisch nach aussen.

Mit dieser bewussten «Verräumlichung» durch die Positionierung der Wunderkammer-Objekte schien auch der unendliche Makrokosmos fass- und interpretierbar.[9] Durch die Bewegung des Auges oder des Betrachters können Dinge – eben auch reale Sammlungsgegenstände – miteinander in einen räumlichen Bezug gesetzt werden, wodurch Korrelationen entstehen. Jetzt wird nachvollziehbar, dass sich in der Wunderkammer ein räumliches Äquivalent findet. Sich vom Grossen bis ins Kleinste fortsetzend – und natürlich auch vice versa – entfalteten sich darin schier unzählige separate Welterklärungsmodelle: Ausklappbare Schränke, Schubladen, Regale oder Tische mit den darin oder darauf befindlichen Objekten unterschiedlichster Grösse: angefangen bei kleinen, gedrehten Elfenbeinobjekten oder in Gold gefassten Kokosnüssen bis hin zu Architekturmodellen, Perspektivkästen oder Miniatur-Panoramen, etwa in Form von Paradiesen, wie sie auch Hainhofer in der Münchner Kammer gesehen hat.

Matruschkaprinzip

Ein aussergewöhnliches Beispiel einer solchen Miniaturbühne ist das Korallenkabinett[10] aus dem Schloss Ambras. Erzherzog Ferdinand II. von Tirol war ein Sammler, der sich schon früh eine Wunderkammer einrichtete. Mitte des 16. Jahrhunderts liess er die oberhalb Innsbrucks gelegene Burg Ambras in ein Renaissance-typisches Schloss umbauen. Im Gegensatz zu seinen Vorfahren, die ihre kostbaren Preziosen und Familienstücke, einst Unterpfand aufsteigender Dynastien, auf Reisen und Feldzügen mitgeführt hatten, etablierte Ferdinand diese an einem strategisch wichtigen Ort, nämlich dem Sitz seiner allmählich gefestigten territorialen Landesherrschaft. Hier fanden jene Preziosen und weitere, neu hinzukommende Gegenstände ihren festen Platz in einem darin eigens eingerichteten Trakt; so verstetigten sich also die Objekte in einem (Ausstellungs-)Raum, wo sie in der Frühzeit freilich meist nur Standesgenossen vorgeführt wurden.

In Ambras sah es etwa so aus: In einer Raumflucht des Unterschlosses fanden sich ursprünglich in insgesamt 18 Rücken an Rücken aufgestellten, offenen Vitrinen-Schränken eine Fülle unterschiedlichster Einzelgegenstände und Ensembles. Gemäss allerdings erst später eingeführter Sammlungskategorien gehörten die Objekte folgenden Bereichen an: «Naturalia» (Naturprodukte), «Artificialia» (Kunsthandwerk), «Mirabilia» (besonders fein gearbeitete Dinge oder nie zuvor Gesehenes), «Exotica» (ethnographische Objekte) sowie «Scientifica» (technische Apparate wie Messgeräte, Astrolabien und Ähnliches). Schwerpunkte der Ferdinandschen Wunderkammer waren Artificialia, die überwiegend ihrem Material (!) nach geordnet und vor farbig darauf abgestimmten Hintergründen platziert waren; Ein neues Prinzip, das nicht typisch für jene Zeit war.

Das «Korallenkabinett», das ehemals in einem der Schränke stand, illustriert anschaulich das Matruschkaprinzip einer Wunderkammer. Stellvertretend für die längst aufgelöste historische Wunderkammer von Ambras erzählt dieses Exponat umso mehr von Atmosphäre und Erscheinungsbild einer Wunderkammer. Es ist das Paradebeispiel eines «Kunststuckhs»[11], das unterschiedliche Materialien zu einer Art erzählerisch-emblematischen Assemblage verwebt. Zu erkennen ist die Verbindung einer vorzeitlich-mythologischen Meereswelt mit (allerdings erst später hinzugefügten) christlichen Elementen. Der Koralle kommt dabei eine be-

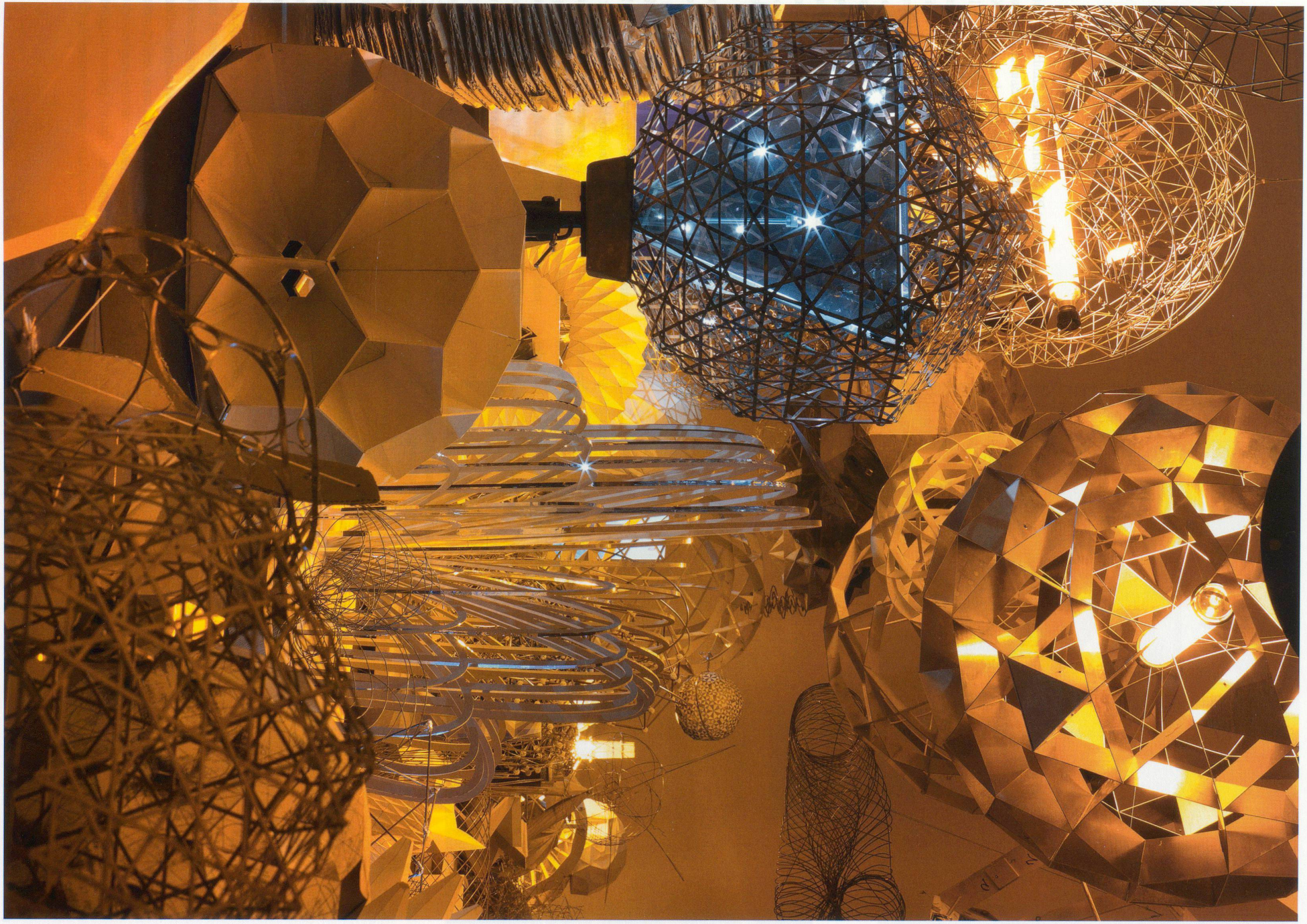
6 Gabriele Bessler, Wunderkammern – Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart, Berlin 2012.
7 Hans Belting, Florenz und Bagdad – Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008. Der Fensterbegriff bezieht sich auf die Bedeutung der Perspektive, den Akt des Hindurchsehens von einem festen Betrachterstandpunkt aus sowie auf die Bezugnahme von Innen- und Aussenwelt.
8 Vgl. Luciano Cheles, The Inlaid Decorations of Federico da Montefeltro's Urbino Studiolo [...], Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, XXVI. Band, 1982.
9 Es gibt wohl keine Hinweise darauf, dass es in den ersten nördlich der Alpen eingerichteten Studioli im 15. Jahrhundert solche intarsierten Wandpanoramen gab.
10 Vgl. oben genannte «Korallenberge» in der Münchner Kammer.
11 Gemäss historischer Schreibweise etwa im «Inventar des Nachlasses Erzherzog Ferdinands II. in Ruhelust, Innsbruck und Ambras vom 30. Mai 1596», in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1888, Bd. VII/2



Seit 1996 arbeitet der dänische Künstler Olafur Eliasson mit dem isländischen Künstler und Architekten Einar Thorsteinn am Projekt des «Model room». Das Kabinett ihrer Forschungen von Strukturmodellen, platonischen Körpern, Prototypen und geometrischen Studien wird laufend ergänzt und neu arrangiert. Das Bild oben zeigt die Präsentation im San Francisco Museum of Modern Art 2007.

Das jüngere Interesse von Künstlern wie auch Kuratoren der Gegenwart am Modell der Wunderkammer basiert auf der Verbindung von Mikro- und Makrokosmos. Füllten die Seefahrer einst die fürstlichen Füllhörner mit Exotica aus allen Winkeln der Welt, ist die Welt heute selbst Gast in unseren vier Wänden in Form des Internets. Nach den gottähnlichen Herrschern im Grossen wie im Kleinen ihrer Wunderkammer, sind es heute Künstler und Kuratoren, die die Welt in ihren Kunstwerken und Ausstellungen zu erklären versuchen. Die Welt in ihrer Komplexität zu verstehen ist ihr Antrieb, die Gesamtschau wieder zu gewinnen ihre Motivation: Geradeso wie die auf Mandelkernen eingeritzten Miniaturwelten in fürstlichen Wunderkammern. Es geht dabei um eine umfassende Wahrnehmung der Welt, die Wissenschaft, Kunst und Natur nicht wieder trennt, sondern selbst das Staunen als Antithese zur Verstandesleistung gleichermassen berücksichtigt. Mit der Aufklärung traten erst die Prinzipien des Trennens und Analysierens als Methode der Naturwissenschaften in den Raum der Wunderkammer. Die vermeintlich hierarchiefreie (Welt)Wahrnehmung hatte einer «Ordnung der Dinge», wie Foucault sie beschrieb, zu weichen. Dieser neue Blick blieb auch da auf Engste mit dem Prinzip der Macht veknüpft. *rz*

Bilder: Ian Reeves (links); Jens Ziehe (rechts); Courtesy of the San Francisco Museum of Modern Art; Courtesy the artist, neugerriemschneider, Berlin und Tanya Bonakdar Gallery, New York © 2003 Olafur Eliasson



sondere emblematische Bedeutung zu, wurde sie doch als das erstarrte Blut der Medusa aufgefasst und dann zum Blut Christi umgedeutet. Als Naturprodukte symbolisieren Muscheln und Korallen darüber hinaus die «Materia prima» mit den Elementen Pflanze, Tier und Mineral. Die Inszenierung ist gleichzeitig ein Modell der einst beliebten Grottenarchitekturen, wie sie aus Italien oder aus Ambras selbst bekannt sind.

Gleichwertigkeit

Die klassische Wunderkammer war aus heutiger Sicht ungeordnet und in ihrem Sammlungsfokus nicht spezialisiert. Beides änderte sich gegen Ende des 17. und im frühen 18. Jahrhundert, parallel zur Entwicklung des systematisch-wissenschaftlichen Denkens. Schränke spielten nun eine Rolle als Ordnungsmodule, die der Trennung etwa der Bereiche Artificialia und Naturalia sowie ihrer gestuften Untergliederung Raum geben und sie veranschaulichen. Aus dieser Phase stammt auch die wahrscheinlich einzige nahezu authentisch erhaltene Kunst- und Naturalienkammer im deutschsprachigen Raum, unter dem Dach der Franckeschen Stiftungen zu Halle.[12] Die im Auftrag des Sohns von August Hermann Francke, dem pietistischen Gründer, 1735 durch den Naturforscher und Künstler Gottfried August Gründler eingerichtete und ausgestattete Kammer existiert am Ursprungsort, mit original bemalten Schränken und mit fast sämtlich erhaltenen Objekten aus der Gründungszeit. Die Sammlung war eine bürgerliche Initiative und diente den Eleven des ehemaligen Waisenhauses als schulisches Unterrichts- und Anschauungsmaterial. Die knapp 4000 Objekte – nach Linné systematisierte Naturalia sowie Modelle, Ethnographica, religiöse Gegenstände und vieles mehr – fanden sich damals wie heute in jeweils 16 verglasten, sogenannten «Repositorien» mit etlichen, jeweils von Gründler selbst bemalten, illusionistischen Bekrönungen, die die Inhalte der Schränke in ihrer Bemalung bereits andeuten.

Entstanden zu einer Zeit, als Wunderkammern als universelles Experimentierfeld menschlicher Wahrnehmung und dreidimensionaler Bühnenräume bereits in Vergessenheit gerieten, ist die seit 1995 wieder zugängliche Franckesche Kammer für uns heute von unschätzbarem Wert, lässt sich darin doch die gesamte Entwicklung des Phänomens ablesen. Es gibt hier die spätzeitlichen Ordnungsmodule, aber dazu kontrastieren hängend und stehend in altvertrauter Wunderkammer-Inszenierung über den Raum verteilt auch Gemälde, Kupferstiche, präparierte Tiere, Knochen, Landschaftsmodelle sowie zwei Weltensysteme (geo- und heliozentrisch). Gegenüber dem trotz seiner raumöffnenden Intarsien noch geschlossenen Weltbild der Studioli von Urbino oder Gubbio im 15. Jahrhundert findet in Halle 200 Jahre später eine Spaltung statt: Die verglasten Schranktüren markieren anschaulich zwei verschiedene Weltbilder – hier: Universalismus in der Gleichwertigkeit der Dinge im Raum – dort: zwischen Kunst und Natur unterscheidende (Schrank-) Ordnung.

Wie aktuell das scheinbar archaische Sammlungsprinzip der einstigen Wunderkammer ist, beweist die hierarchielose Gleichwertigkeit der Begriffe im World Wide Web. Die Vernetzung von Dingen lässt sich aber wohl nur räumlich erfahren, weshalb sich der Besuch einer Wunderkammer unbedingt empfiehlt. Dabei kommen künstlerisch interpretierte Wunderkammern der Gegenwart dem staunenswerten Assemblage-Charakter ihrer mutmasslichen Aura oft näher als so manche musealen Rekonstruktionsversuche.

Gabriele Bessler, geboren 1959. Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Frankfurt und Köln. Heute freie Kuratorin und Publizistin (Büro für Kultur, Stuttgart). Sie verfasste zahlreiche Veröffentlichungen zu Geschichte und Aktualität der Wunderkammer, die kulturhistorische Monografie «Von Nixen und Wasserfrauen» sowie weitere Beiträge unter anderem für das Kunstforum International und die Frankfurter Allgemeine Zeitung.

[12] siehe Panorama: http://www.francke-halle.de/main/index2.php?cf=1_5. Vgl. auch Thomas Müller-Bahlke, Die Wunderkammer – Die Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale), Halle 1998.

Literatur zur Wunderkammer

Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichtet der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Wagenbach Verlag, Berlin 1993

Kunsthistorisches Museum Basel (Hrsg.) Die grosse Kunstkammer, Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel, Christoph Merian Verlag, Basel 2011

Stefan Laube, Von der Reliquie zum Ding, Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Akademie Verlag, Berlin 2011

Barbara Marx, Peter Plassmeyer. Sehen und Staunen: Die Dresdner Kunstkammer von 1640, Deutscher Kunstverlag Berlin 2010

James J. Sheehan, Geschichte der deutschen Kunstmuseen, von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, C. H. Beck, München 2002

résumé **Les cabinets de curiosités comme invention spatiale** Un modèle du monde du 16ème siècle

Il n'existe plus aucun cabinet de curiosités d'origine, pas même des illustrations authentiques. Mais des récits et des inventaires permettent de se faire une idée de la manière dont ils racontent du rapport de l'homme à l'espace et aux objets. Ces lieux de collection sont des copies miniatures du macrocosme et en ceci sûrement les plus anciens modèles accessibles d'un monde de représentation en trois dimensions en Europe. Ils apparaissent au moment où les maisons princières disposent d'un réseau de relations commerciales englobant le monde entier grâce à la navigation maritime. Au 16ème siècle,

les cabinets de curiosités les plus renommés en Allemagne appartenaient aux Habsbourg, aux ducs de Bavière, au prince électeur Auguste de Saxe ou aux landgraves de Hesse-Cassel. Ce qui a néanmoins été décisif pour la réalisation des cabinets de curiosités, c'est l'«invention» de la perspective centrale. Elle a permis de prendre conscience de l'espace comme structure d'organisation. Alors que l'exotique cabinet de coraux de l'archiduc Ferdinand II dans son château tyrolien d'Ambras témoigne encore de son besoin de représentation, les objets du cabinet de curiosités de la fondation alors piétiste de Francke à Halle servaient de matériel d'observation à but scolaire. Au-delà de ses intentions missionnaires, la collection de près de 4000 objets conservés dans des armoires peintes de manière originale relevait déjà du siècle des Lumières: les objets d'art et ceux de la nature sont déjà disposés dans des armoires séparées.

summary **The Wunderkammer, a spatial discovery** A 16th century model of the world Neither originals nor authentic illustrations of the Wunderkammer, the cabinet of curiosities, have survived. However, stories and inventories allow us to form a picture about how they developed out of mankind's relationship to space and things. The places where these collections are kept are not small-scale predecessors of museums but rather reduced depictions of the macrocosm and therefore probably represent the earliest accessible models of a three-dimensional world of imagination in Europe. They emerged at a moment in time when sea travel allowed princely houses to establish worldwide commercial connections. In the 16th century the Wunderkammer of the Habsburgs, the Dukes of Bavaria, Elector Augustus of Saxony, or the Landgraves of Hessen-Kassel were among the most important of their kind. However in the development of the Wunderkammer the invention of the central perspective was of decisive importance, as it allowed the ordering structure of space could be perceived. While the exotic cabinet of corals in Schloss Ambras in Tyrol confirmed the need of Archduke Ferdinand II for representation, the Wunderkammer objects in the former pietistic Frankesche Stiftungen in Halle served as illustrative material used for educational purposes. Beyond any missionary intentions the collection of almost 4000 objects in their original painted cabinets is entirely in the spirit of the Enlightenment: here, already, natural and art objects are kept in separate cabinets. ■



Kunst- und Naturalienkammer der Franckeschen Stiftungen zu Halle. – Bild: Klaus E. Göltz



Rekonstruktion der Wunderkammer des Kopenhagener Arztes Ole Worm in der Ausstellung des Völkerkundemuseums der Uni Zürich «Die Welt im Zimmer» 1998. – Bild: Völkerkundemuseum Universität Zürich, Peter Nebel